

Maciej Czerwiński  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
maciej.czerwinski@uj.edu.pl

Data przesłania tekstu do redakcji: 29.07.2016  
Data przyjęcia tekstu do druku: 17.11.2016

## Bezradność słów. Ante Kesicia „fikcja” o Zagładzie

**ABSTRACT:** Czerwiński Maciej, *Bezradność słów. Ante Kesicia „fikcja” o Zagładzie* (Helplessness of Words. Ante Kesić's "Fiction" on the Holocaust). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 61–77. ISSN 2084-3011.

In the article one book written by the Croatian author, Ante Kesić, is taken into consideration. The novel *Black Snow*, published in 1957, narrates about a Slovenian young woman, Breda, who was caught by the Germans in Ljubljana (for her contacts with communist partisans) and sent to the Dachau Concentration Camp. Although not of Jewish origins she encounters the Holocaust of the Jews in the camp and gets pregnant with a Jewish artist. The novel conceptualizes tragedy of war and the Holocaust in a very experimental way, by using a range of modernist, avant-garde or even surrealist literary techniques. The author attempts to invent a new language with a new grammar that would enable to express something that is not expressible.

**KEYWORDS:** Ante Kesić; Croatian literature; representation of World War Two; the Holocaust literature; concentration camps

Chorwacka fikcja literacka – i ogólnie chorwacka kultura – nie obfituje w dzieła podejmujące temat Zagłady Żydów. W czasach komunistycznych tematyka „ostatecznego rozwiązania” nie była przedmiotem zainteresowania autora żadnej powieści (wyjątkiem jest analizowana tu proza Kesicia), a Żydzi nie pojawiali się nawet jako bohaterowie drugoplanowi w książkach o wojnie (wyjątkiem są tacy pisarze, jak Čedo Prica, Ivan Supek, Krsto Špoljar i Josip Barković w późnych powieściach). W chorwackiej kinematografii tego okresu tylko dwa filmy tematyzują Zagładę: *Deveti krug* (1960, reż. France Štiglic) i *Akcija stadion* (1977, reż. Dušan Vukotić); epizody dotyczące Żydów w czasie drugiej wojny światowej pojawiają się również w filmie *Okupacija u 26 slika* (1978, reż. Lordan Zafranović). Po powstaniu niepodległej Chorwacji w 1990 roku sytuacja nie zmieniła się znacząco. Powieści poświęcone tematyce Zagłady powstają

rzadko. Pisze je Daša Drndić, a także wyjątkowo inni autorzy, np. Miljenko Jergović (*Ruta Tannenbaum*, 2005), Igor Štiks (*Elijahova stolica*, 2006), Damir Mađarić (*Dječak koji je govorio Bogu*, 2010). Ostatnio także powstała powieść na temat Zagłady Romów autorstwa Nebojšy Lujanovicia (*Oblak boje kože*, 2015). Jergović, Štiks i Lujanović pochodzą z Bośni i Hercegowiny, co nie jest bez znaczenia. Tak skromne osiągnięcia na omawianym polu są tym bardziej zaskakujące, że Niezależne Państwo Chorwackie (1941–1945), rządzone przez rodzimych faszystów (ustaszy) jako kraj ściśle związany z hitlerowskimi Niemcami, wprowadzało ustawy o czystości rasowej i urzeczywistniało plan nowego porządku światowego według logiki nazistowskiej.

Książka Ante Kesicia (1921–2011) *Crni snijeg* (1957) wyróżnia się nie tylko na tle swej epoki: lat pięćdziesiątych, kiedy wojnę przedstawiano w sposób mniej lub bardziej schematyczny, ale również na tle historii literatury chorwackiej. Reprezentacje wojny były w tym okresie nadal uwikłane w poetykę socrealizmu, z której coraz skuteczniej próbowały się wyzwolić. Książka Kesicia nie ma jednak nic wspólnego ani z socrealizmem, ani też z kanonicznymi mitami walki narodowowyzwoleńczej, mimo że autor był aktywnym członkiem partyzantki komunistycznej Tity, a po wojnie pełnił ważne funkcje społeczne i polityczne. Do zbiorowych wyobrażeń o wojnie autor wprowadza wizję oryginalną, skrajnie subiektywną i nadzwyczaj przejmującą. Apologeci żdanowszczyzny uznaliby ją z pewnością za niebezpieczny formalizm czy pozostałość mentalności burżuazyjnej, deformujące rzeczywistość. Powieść jest eksperymentalna na wielu poziomach – od kompozycji, poprzez techniki narracyjne i zmetaforyzowany język, aż po budowę wszystkich niemal składników świata przedstawionego. Narrację cechuje modernistyczny indywidualizm i psychologizm, surrealistyczna poetyckość, a czasem nawet – fragmentaryczność i zaburzenia spójności fabularnej. Świat przedstawiony składa się z obrazów skonstruowanych jako swego rodzaju wewnętrzne introspekcje czy wręcz halucynacje, z których tylko czasem „prześwitują” kadry układające się w fabułę.

Istotnym novum – które, nawiasem mówiąc, do dzisiaj nie ma wielu następców w literaturze chorwackiej – jest zupełne odejście od tematyki lokalnej, czyli od wojny narodowowyzwoleńczej, od ustaszy, czetników i partyzantów. Wszystkie te aspekty powodują, że mamy do czynienia

z książką oryginalną, wykraczającą poza literacki habitus i zwyczajowy język. Niektóre fragmenty mogą się wydawać nużące i przerysowane, ale jako całość tworzą dzieło niezwykle interesujące. Co ciekawe, powieść ta niemal nie występuje w syntezach literatury chorwackiej, a jeśli się pojawia, nie przypisuje jej się większego znaczenia lub ocenia się ją negatywnie (v. Šnajder 1971: 238; Nemec 2003: 101).

Dzieło opowiada o tragicznych losach więźniarki obozu w Dachau, młodej słoweńskiej studentki medycyny, Bredy. Akcja toczy się w ostatnich miesiącach drugiej wojny światowej. Breda zostaje aresztowana w Lublanie z powodu domniemanej współpracy z członkiem ruchu oporu, Gorazdem. W obozie styka się z koszmarem zbrodni i niewyobrażalnym bestialstwem. Praca w szpitalu umożliwia jej przeżycie, ale jednocześnie stawia ją w roli świadka tragicznych zdarzeń – trudnego do wyobrażenia bólu, kończącego się dla niemal wszystkich w krematorium. Więźniarki przechodzą przez różne etapy cierpienia: od poniżenia, przez maltretowanie, wyszukane formy psychicznego znęcania się, nieznośny głód i chłód, koszmar dnia codziennego i samotność śmierci. Breda zachodzi w ciążę z francuskim malarzem Michele (jak się później okaże – o korzeniach żydowskich), jednak psychopatyczny niemiecki lekarz i jego współpracownica Liza maltretują ją fizycznie i psychicznie, co ostatecznie prowadzi do poronienia. Świadomie nie pozbawiają jej jednak życia („osuđena je da živi”), by jeszcze bardziej spotęgować jej cierpienia. Ale na tym nie kończą się wymyślne tortury. Oprawcy próbują uczynić ją współodpowiedzialną za zbrodnię, co było praktyką często stosowaną przez hitlerowców (v. Langer 2004: 131) – w tym przypadku bezskutecznie. Breda przeżywa jako osoba „w białej koszuli”, by nawiązać do ekfrazy z książki odwołującej się do obrazu Goi *Trzeci maja 1808*. Po wyzwoleniu obozu skrajnie wyczerpana wraca do rodzinnej Słowenii. W Lublanie spotyka swojego byłego przyjaciela Gorazda, z którym zakłada rodzinę, a po kilku latach rodzi syna i umiera.

Ofiarami zaplanowanej przez Niemców zbrodni są w powieści nie tylko Żydzi, choć to oni stanowią istotny punkt odniesienia, zwłaszcza Michel oraz współwięźniarka Estera. Breda raczej nie jest Żydówką, a w każdym razie nie wspomina się o tym, jakoby w obozie znalazła się z powodu swojego pochodzenia. Żydowskie pochodzenie wyklucza szef szpitala obozowego (określany mianem „Umierającatrzeciarzesza”

– „Trećirajhnaizdisaju”), który mówi o słowiańskiej krwi jej nienarodzonego dziecka. Koszmar Bredy nie różni się od współwzięniarek żydowskiego pochodzenia, więc nie ma wyraźnej granicy między Żydami i nie-Żydami. Breda ocaleje nie dlatego, że nie jest Żydówką, lecz dlatego, że jest użyteczna w szpitalu i/lub dlatego, że staje się przedmiotem psychopatycznej gry prowadzonej przez niemieckich zarządców obozu.

Dokonana rekonstrukcja przebiegu fabularnego i głównych węzłów semantycznych powieści wcale nie jest oczywista, ponieważ książka jest pisana skrajnie zmetaforyzowanym językiem. Autor wykorzystuje eksperymenty formalne, bliskie poetykom modernistycznym czy nawet awangardowym, które ocierają się o surrealizm. Nagromadzenie środków artystycznych, momentami niezwykle hermetycznych, utrudnia rozumienie niektórych partii tekstu. Autor sięga po takie techniki zapewne po to, by pokazać niemożliwość opowiedzenia o koszmarze Zagłady. Żaden zwykły i znany język nie jest w stanie oddać **tej** rzeczywistości, więc należy wynaleźć nowy kod: z nowym słownikiem i z nową gramatyką. Wyrażenia **tego** języka są bardzo zagmatwane semantycznie, oparte na odległych skojarzeniach metaforycznych i metonimicznych, mogą zatem się wydawać absurdalne lub niezrozumiałe. Absurdalność języka jest analogiem niemożliwości opowiedzenia o zbrodni w obozach Zagłady: jest ona niepojmowalna i niewytłumaczalna. Autor testuje granice komunikowalności, aby pokazać tragizm i koszmar sytuacji granicznych, nie doświadczanych w normalnym świecie. Na usta ciśnie się słynne zdanie Wittgensteina: „granice mojego języka wyznaczają granice mojego świata” (teza 5.6., Wittgenstein 2000: 64).

W taki na przykład sposób opisywane są okoliczności i skutki maltretowania ciężarnej Bredy przez Lizę, co prowadzi tę pierwszą do poronienia:

– Ime oca... Ime oca...

Lizine su riječi-rezači. A dijamanti su staklo. Staklo stijena se osipa u sitan prah, u ljuskice mrtvih riba. U pećini ljuskasto sniježi. Krhotine Bredina utočista na rubu svijesti zebljivo sipe po njoj samoj. Breda se okreće crvenim ledenjacima, što su zazidali ulaz. Hoće na njima da se ogrije. Na novo Lizino pitanje – udarac u žižu misli među očima – otisnu se prema njoj dvije svijetle pruge i zađu joj pod kapke sklopljene pokrivkom. Po prugama klizi jedan vlak-igračka. Primakao joj se. I kad je Breda pokušala odškrnuti kapke, da bi ušao u stanicu njezinih očiju, vlak nesta kao da je projurio mimo njih. Jedino je dosjela spaziti na prozorčiću vagona glavu djeteta.

– Ime oca... Ime oca... – pitale su Lizine ruke. Kliješta Lizinih ruku. Zmije sklupčane u Lizinu šaku. Zmije su se naglo trgnule kao opruge. Ugризle su je u kosu, u tje, u krov njezine kolijevke. Zid betonskog mjehura je zaječao...

Iz razdrte čipke svijesti izroni morski pas, crnozelen poput Trećerajhanaizdisaju. Kroz ralje mu struje tri reda zubatih pila. Breda zove u pomoć. Ona hoće da se preda kitu. On bi je uzeo nježno.

(...)

Breda ne bi znala reći, kako je putovala kroz samu sebe. Kroz zamaćenje u sebi. Po beskrajnoj vrpici zamaćenja, što se kretalo i nju nosilo i donijelo je do vrha jednog tobogana. (...) Pjena pršti u sićušnim mjehurićima, koji odijevaju zrak u svoje prozirne opnice. U njih su prodrle i antene svjetlosti. Netko je zaklao sunce, i njegova je krv istjerala zrak iz sitnih mjehurića pjene. Krv sunca je vrela. Isparava. Na svom dahu uzdiže opet Bredu navrh tobogana. Na njegovu vrhu sada je bor. Na boru ljuljačka... Ljuljačka dolazi po nju. Uzima je. Bor raste do neba. Oblaci-ždrałovi svojim golemim krilima gutaju nebo (Kesić 1957: 88–89).

Cytat nie mógł być krótszy: specyfika języka Kesicia bowiem nie urze-  
czywistnia się wyłącznie lokalnie, na poziomie słów i wyrażeń, kontekstua-  
lizacji i kolokacji, ale również na płaszczyźnie kompozycji, związków  
międzyzdaniowych i ogólnie całej narracji. Takie uduziwienie, sięgnijmy  
po słownik teorii funkcjonalistycznej, tworzy wyobrażenia wieloznaczne,  
czasem wymykające się jednoznacznej interpretacji. W języku Kesicia po-  
jawiają się jednak „drogowskazy” – znaki stałe, których odniesienia i głę-  
bszego znaczenia czytelnik **uczy się** w trakcie lektury, ponieważ powtarzają  
się w różnych kontekstach. Skrzypce to człowiek, na którym można grać  
(wykorzystywać go do jakichś celów), lalka to dziecko (nieostra grani-  
ca między małym człowiekiem a zabawką, żeby pokazać efemeryczność  
embrionu w obliczu śmierci), prycza do spania to „powłoka zagłębiona  
w mocy własnej samotności” („škółka izdubena u snazi svoje samoće”,  
Kesić 1957: 64). Tytuł *Czarny śnieg* to płatki wydobywające się z komina  
krematorium, które przypominają śnieg (czy to nawiązanie do „czarnego  
mleka” Paula Celana z wiersza *Fuga śmierci?*). Niemieccy oprawcy uży-  
wają wyrażeń odnoszących się do metod eliminacji więźniarek, które z ich  
perspektywy wydają się komiczne, ale dla ofiar są tragiczne. Wpuszczenie  
gazu do komory to „wentylacja”, gaz to „powietrze”, zwijające się w bólu  
zagazowane kobiety to „tancerki”, ich agonia to „bal maskowy” lub „ta-  
niec” (Kesić 1957: 62–63), więzień zaś to „nasz gość” (Kesić 1957: 77).  
Gdyby nie powaga opisywanego koszmaru, można by je z powodzeniem  
uznać ze groteskowe, ale w istocie są diaboliczną zabawą słowem.

Ważną funkcję w powieści pełni narrator, a ściślej mówiąc, narratorzy zmieniający się w zależności od okoliczności, które podlegają naświetleniu. Książka naśladuje gatunek pamiętnika i/lub (auto)biografii, ale nie jest spisana bezpośrednio przez świadka Zagłady, przez Bredę. Została opowiedziana głównemu narratorowi, bezimiennemu mężczyźnie, w jakimś sensie tożsamemu z autorem. Główna bohaterka nie jest więc narratorem (jej głos w pierwszej osobie pojawia się w niektórych momentach), bo nie spisała swoich wspomnień, lecz dokonała tego bliżej nieznana osoba – **świadek jej świadectwa**. Zmiany narratorów, a w ślad za tym – perspektyw oglądu, wpływają na polifoniczność tekstu, z pewnością też na jego dramatyzację. Opowieść o Bredzie jest najistotniejsza, mimo to jednak różne postacie otrzymują czas na wygłoszenie swoich stanowisk – nawet Niemcy. Nie przyznaje im się jednak najmniejszej choćby racji, są przedstawieni jako psychopatyczni mordercy. „Niemieckości” przypisuje się zresztą konotacje stereotypowe, takie jak wyrachowanie, praktyczność, sumienność, zamiłowanie do sztuki. Nie dziwi więc, że Niemcy swoje sadyistyczne metody wcielają w życie konsekwentnie, że energię z ciał spalonych w krematoriach wykorzystują na ogrzewanie zamieszkałych przez siebie części obozu, że wielbią sztukę jak wszyscy pierwszoplanowi zarządcy lagru, przede wszystkim malarstwo i muzykę klasyczną. Badacz i pisarz francuski Pascal Quignard twierdzi nawet, że „muzyka jako jedna ze sztuk wzięła udział w eksterminacji Żydów, dokonywanej przez Niemców między 1933 a 1945 rokiem” (Quignard 2004: 183). W powieści Kescicia kochanek Bredy Michel maluje dla jednego z esesmanów obrazy, co pozwala mu na jakiś czas przedłużyć sobie życie (motyw rozpowszechniony za sprawą autobiografii Władysława Szpilmana i filmu w reżyserii Romana Polańskiego *Pianista*). Sprawcą **takiej** zbrodni nie mogliby być inni ludzie, tylko Niemcy. Zbrodnia także jest **typowo** niemiecka: pedantyczna, systemowa, konsekwentna, technologicznie doskonała, prowadzona na skalę przemysłową, higieniczna i ściśle związana ze sztuką.

W powieści jest znacznie więcej eksperymentów formalnych, które – powtórzmy wygłoszoną już wcześniej tezę – mają na celu udziwnienie świata, ponieważ nie można zwykłym językiem opisać grozy, psychopatycznego sadyzmu i barbarzyństwa. Apel, podczas którego dochodzi do **selekcji** więźniarek, podziału na pozostawione **jeszcze** przy życiu i na skazane na eliminację, został przedstawiony w następujący sposób:

Sa svakom od nas, onakva kakva je, koračala je s lijeve strane *ona, kakva je bila*, a s desne strane *ona, kakva će biti*. Između tih dvije stupalo je kosturasto tijelo, esesovačko vlasništvo. I to tijelo, bezbroj tjelesa trebali su oni, dok su ta tijela mogla raditi. Na tome „raditi” čvorila se borba između nas i njih. Mi smo pitale svijet, uz koji cijenu smijemo pokušati ostati žive (...).

Esesovci su naplaćivali punu cijenu od jedva živih. Jedva živima pomagale su one dvije, *ona, koja je bila* i *ona, koja će biti*. To je bilo otimanje za opstanak, kakvo dosad nije doživjelo ništa živo. I u tom otimanju, kad smo primijetile, da su iz našeg petnaesteroreda nestale dvije ili četiri *prošle* i *buduće*, znale smo da jedna ili dvije od nas više ne mogu plaćati cijenu. Da koračaju s nama posljednji put, jer će ih na vratima logora, gdje treba odignuti logorašku odjeću i pokazati noge, iščupati između nas komanom: „Broj taj i taj lijevo... Broj taj i taj lijevo...”.

Lijevo je bio put u dim.

(...)

One *nas dvije saveznice* nisu dopuštale da se i ličnost otapa istom brzinom kao i tijelo. *One dvije*, kao dva naša odzvuca života, znale su međusobno voditi i ovakav razgovor:

ONA, KOJA JE BILA: Gdje je tijelo s mene?

ONA, KOJA ĆE BITI: Ne očajavaj. Još nisu ubili osjetila... Još osjećam miris... Liza se škropi sokom od narciza. Ni sluh još nije presahnuo, ni vid...

Takav bi razgovor najjače zabrujao pred vratima logora. Na povratku s rada. Pred komisijom, što je ocjenjivala ostatke snaga u nama... Onda bi se mnogima od nas sam od sebe otkinuo smiješak...

(...)

Ima nas mnogo, koje je taj časoviti izgled spasio. Nalijevo bi izdvojili one, u kojima su se zagubili svi glasovi... Tako su odveli i Tinku. Na mjesečini sam je prepoznala iznad krematorija po kovčama, što su se kolutale u dimu (Kesić 1957: 109–110).

Ustęp ów w nadwyczałj przejmujący sposób pokazuje tragiczne konsekwencje barbarzyństwa oprawców: osoba ofiary ulega tak daleko posuniętej dezintegracji, że powstają z niej trzy odrębne byty, trzy odrębne osoby. „Ta, która/jaka była” i „ta, która/jaka będzie” to postaci odmienne od dzisiejszego „kościstego ciała”. Rozmowa tej „przeszłej” z „przyszłą” odkrywa dwie skrajnie sprzeczne perspektywy człowieka w różnych momentach życia, oddzielone od siebie cezurą pobytu w obozie. „Ta, która była” nie może rozpoznać swojego ciała, ponieważ nie zna **jeszcze** realiów obozu Zagłady (nie zna stanu teraźniejszego). Ale „ta, która będzie” (ta, która przeżyje obóz?!) ma już zupełnie inną wiedzę. Dla niej najmniejsze choćby oznaki życia, np. odczuwanie zapachu, są dowodem na egzystencję, która daje szansę na przeżycie. Komisja sprawdzająca przydatność do pracy, a więc *de facto* stwierdzająca, czy dana osoba zostaje **jeszcze** przy życiu czy idzie „w lewo” – czyli „do dymu” („u dim”), jest tu

przedstawiona jako instancja pozbawiona jakichkolwiek emocji, bezosobowa siła, która bezdusznie – na podstawie tylko sobie znanych przesłanek – decyduje o życiu i śmierci (to ponownie aluzja do „niemieckości”). Przypominają się obrazy ze wspomnieniowej książki Prima Leviego *Czy to jest człowiek*.

O rozbiciu integralności ludzkiej egzystencji w obliczu Zagłady traktują również inne fragmenty powieści, z których najbardziej sugestywny wydaje się następujący:

U bezdan me vodi put kroz okno slobode. Jedan pol sudbine je u čovjeku. Nazivamo ga kob. Drugi pol je izvan njega. Ime mu je udes. I oni žive tek u međusobnom spolju. Oplode se u sudbinu.

Nemojte misliti, da sam u posljednjem času postala fatalist. Pod kobi mislim unutrašnji, a pod udesom na vanjski svijet. Plod njihova jedinjenja je život. A njihovo jedinjenje ne određuje sudbinu. Ona je samo posljedica. Ona je ono stanje, o kom čovjek diže na predaju ruke svoje svijesti. U kom on više ne može ravnati usklađivanjem tih dvaju magnetskih svjetova, koji streme jedan drugom sa svojih slučajnih vis-à-vis položaja (Kesić 1957: 112).

Przytoczony *passus* nawiązuje wprost do przekonania o przypadkowości, która jest wpisana w ludzką egzystencję. W tej wizji człowiek nie ma i nie może mieć wpływu na własne życie, ponieważ rządzą nim rozmaite zrządzania losu. Choć nie jest to wypowiedziane wprost, wydaje się, że zakwestionowaniu ulega tutaj fundamentalna idea myśli chrześcijańskiej, a mianowicie Opatrzność Boska. Nic i nikt, poza przypadkiem (który może być dla jednego szczęśliwy, dla innego – nie), nie kontroluje i nie reguluje przebiegu zdarzeń. Pojawia się tutaj wielokrotnie zadawane pytanie: „jak to było możliwe?”. Pod tym względem książka wchodzi w dialog, świadomy czy też nie, z dziełem Leviego. Hayden White tak opisał ten moment w książce *Czy to jest człowiek*:

Podkreślając związek swojej książki z klasycznym tekstem Dantego, świadomie czy też nie, Levi odniósł sukces poprzez zakwestionowanie idei chrześcijańskiej opatrzności i mitu Boskiej sprawiedliwości. Levi dał nam *Boską komedię*, ale bez Nieba. Jest tylko Piekło; w przewrotnym sensie rodzaj pomnika niemieckiej skuteczności i wspólnoty celu (White 2004: 72).

U Leviego pojawiają się wielokrotne porównania do *Boskiej komedii* Dantego; u Kesićia wprawdzie nie ma bezpośrednich odwołań do



kręgów piekieł, ale występują inne kręgi – koncentryczne „kręgi nocy” wokół Bredy. Są one symbolem jakiejś nieziemskiej siły, która nie ma wpływu na bieg zdarzeń, a może tylko obserwować i komentować to, co widzi. W powieści pojawia się czternaście kręgów, z których każdy wydobywa z siebie jęk (lament). Jeden z nich komentuje pragnienie Bredy, która chce uratować po sobie choćby swój popiół („Moram spasiti bar svoj pepeo”, Kesić 1957: 72), inny zaś – bezskutecznie – próbuje powstrzymać rozwój dziecka w łonie matki, żeby mogło dożyć wolności („Pomogla sam joj slegnuti da još jače, da uspori rast Životu u sebi”, Kesić 1957: 71).

Ciąża Bredy i poronienie są symbolem jej kobiecości, która została w obozie Zagłady – podobnie jak jej człowieczeństwo – brutalnie podeptana. Dziecko („svijet, što se probudio njoj pod srcem”, Kesić 1957: 63) jest symbolem nadziei, ale jednocześnie zagrożenia. Urodzenie dziecka w obozie, zwłaszcza dziecka żydowskiego, oznaczałoby niechybną śmierć. Oczekiwanie na dziecko to wyścig z czasem: czy przeżyje i czy donosi ciążę, zanim skończy się wojna („da li ću moći dobiti trku s ratom?”, Kesić 1957: 66). Breda pragnie dziecka, ale waha się, czy się go nie pozbyć, co wyraża w dialogu z embrionem:

BREDA: Ne...

ZAČETAK: Mora biti *da*! Jer ti si Život.

BREDA: I ti si Život.

ZAČETAK: A ti moj izvor... Izvor novih Života...

BREDA: I ti bi bio izvor...

ZAČETAK: Ali ti već jesi.

BREDA: Malen, slabašan izvor. Tako slabašan, da će presahnuti, kad mu otmu prvi vrutak.

ZAČETAK: Pa ti imaš moju lutku u uvali u grudima. I ona je iz istog vrela kao i ja.

Na to se oglašila lutka.

– Vidim jedan traćak... Čujem i hod...

BREDA: Bit ćemo svi spaljeni! (Lutki): A da li se traćak razgara, i da li hod plavi zemlju žica i vatre?

Lutka poniknu glavicom:

– Ne vidim i ne čujem više ništa.

ZAČETAK: Nad izvorom novih Života je smrt...

BREDA: Nad nama oboje.

ZAČETAK: Ne tako. I Michel je bio izvor, pa nisi umrla zajedno s njim. Zbog mene nisi umrla...

BREDA: Ali ti si mi posljednji smisao...

ZAČETAK: I kad saspeš u mene smrt iz staklića, od mene će ostati nešto u tebi, što će prijeći u tvoj novi izdanak.

BREDA: Ne!

ZAČETAK: Pa ti si u njoj već gledala mene... (Kesić 1957: 74–75).

W tej dramatycznej rozmowie (co oddaje też formalne nawiązanie do utworu scenicznego), embrion żąda od swojej matki uśmiercenia, ale wydaje się, że jest to raczej głos myśli i wahania samej Bredy, która wsłuchuje się we własne wątpliwości (dialog wewnętrzny). Powieść, jak się rzekło, kończy się **szczęśliwie** – Breda przeżywa, zakłada rodzinę i rodzi **kolejne** dziecko. W jakimś sensie urzeczywistnia się przepowiednia embrionu, który mówi: „ze mnie zostanie coś w tobie, co przejdzie na twoje nowe potomstwo”. Ale mimo przeżycia koszmaru obozu, książka nie kończy się triumfem, bo nawet jeśli szczęściem jest przeżycie choćby jednej jednostki ludzkiej, to ciąży nad nią fatum cierpienia milionów niewinnych ofiar. Szczęśliwe zakończenie jest zatem tylko pozorne. Nad ostatnimi ustępami, podobnie jak nad całą powieścią, dominuje nastrój ponurej apokalipsy, wielkiej tragedii człowieka. W pewnym momencie Breda zadaje sobie pytanie: „Da li naša pobjeda oživljava ljude i da li svaki njezin borac ujedno i pobjednik...?” (Kesić 1957: 166). Jest to pytanie o ostateczne (?) zwycięstwo nad złem, o to, co ono oznacza dla wszystkich tych, którzy go nie doczekali:

Kiša je isprala nebo za sunce, koje će doći.

Kiša je, gušća od povodnja, otplavila mnoge od njih, što su sunce čekale i zvale (Kesić 1957: 142).

Dziecko Bredy nie czekało świadomie na słońce, ale jako istota czekająca na urodzenie, też jest ofiarą Zagłady. Czytelnik zadaje sobie pytanie: ile było takich nienarodzonych dzieci, zabitych w łonie matki lub razem z matką?

Nadzwyczaj emocjonalne są fragmenty, w których autor opisuje zażyłość Bredy z Esterą, stanowiącą lustrzaną odwrotność relacji głównej bohaterki z jej oprawczynią – Lizą:

I te večeri, i još nekoliko večeri, Estera me vodila kroz tunel drame svojih djedova. Na dnu tog tunela svreni odsjaj krematorija, evo, ovog ovdje, stvarnog najstvarnijeg, gorio je u najgušćem i najcrnijem dimu, što ga je ikad davala vatra... I uvijek nove iskre nosile su na sebi položen obris novog leša bacanog u taj plameni bezdan.

(...)

- Pričaj, Estero... Pobojala sam se u jednom času, da ne optužiš cijeli svijet... Pričaj, Estero...
- Da... mogla bih optužiti cijeli svijet... I ono Dobro na svijetu.
- I Dobro?
- I Dobro. Zbog toga bih mogla optužiti i Dobro, jer je rijetkokad bilo tako snažno, da bi nas spasilo. Zbog slabosti njegove bih mogla i Dobro optužiti.
- Onda uradi tako. Možda će se Dobro zastidjeti i postati snažnije...
- Kad bih znala, da nije kasno, Bredo, i da ne će i posljedni od nas postati crn pramen u crnom oblaku nad svijetom... (Kesić 1957: 132–133).

Estera skazana jest na śmierć podobnie jak cały naród żydowski, pełni więc funkcję metonimii „narodu wybranego”. Jej szanse na przeżycie są minimalne, więc rozważania filozoficzne o Dobru i historiozoficzne o narodzie skazanym na Zagładę mają w obliczu śmierci charakter nadzwyczaj dramatyczny. Estera jest postacią tragiczną także dlatego, że mimo upokorzeń i cierpień nie szuka zemsty na swoich oprawcach. Popada jednak w drugą skrajność – pasywność. Jedyne przeciwstawienie się złu, na które ją stać, to wezwanie innych żydowskich ofiar stojących przed wejściem do komory gazowej, by na śmierć poszły dobrowolnie i świadomie: „Zaletjet ću se u kolonu pred plinskom komorom i viknuti snagom oluje: Ovo nije tvornica ni tutkala ni porculana, u što ste povjerovali, vi malodužusni i tupi. To je tvornica smrti. Na smrt, za mnom na smrt...!” (Kesić 1957: 136). Breda przekonuje Esterę, by przystąpiła do ruchu oporu, żeby zaczęła przeciwdziałać swej niedoli choćby symbolicznie, ale los nie pozwolił jej na realizację tego celu. Została zabita, co oddaje kolejny ustęp.

Estera nije dospjela prići k nama. Nije dospjela otkriti Dobro svijeta. Nakon nekoliko dana, kad mi je došla u nov posjet, spazila ju je Liza. Kazala joj je: – Zove vas časom k sebi vaš otac...

Dobra liječnica Estera svukla je svoj bijeli ogrtač i pokrila njome glavu.

Kažu da Židovi svoj mrtvace sahranjuju u bjelini.

Esteru su objesili na jedno stablo, koje je zaboravilo listati. I jedna nadglednica uzela je Esterinu ruku i njome napisala na jednoj ploči: „Ja sam troula zatočenice”. I tu su ploču objesili na Esteru, Esteru na stablo, a stablo na trepavice zatočenica, tako da su nam otada oči poluotvorene (Kesić 1957: 138–139).

W powieści szczególnie istotną rolę odgrywa rozgraniczenie przestrzeni na tę **z obozu** i tę **poza nim**. W przekonaniu osoby, która przeżyła lager, „ljudi na slobodi” czy „ljudi izvan Lizina dohvata” (Kesić 1957: 117) są dla **nas** „već gotovo nepoznate” (Kesić 1957: 165). Po wyzwoleniu

Breda ma obawy, czy zostanie rozpoznana przez ludzi z zewnątrz, czy ją zaakceptują. Analogiczną rolę pełni w tej dychotomii również czas: tu i teraz jest czymś zupełnie odmiennym od tego, co wtedy i tam.

Użycie języka „nieprzezroczystego”, figuratywnego, z którym mamy do czynienia w tej powieści, siłą rzeczy prowadzi do pytania o estetyzację zbrodni, w tym przede wszystkim zbrodni Holokaustu, i to co najmniej w dwóch wymiarach. Po pierwsze, pytanie o to, czy i w jaki sposób literacka fikcja może opisywać grozę Zagłady. Po drugie, czy modernistyczny język – siłą rzeczy estetyzujący i „deformujący” przedmiot refleksji – jest odpowiedni, by przedstawiać **taką** rzeczywistość. Oba problemy stanowią jedno z najważniejszych punktów dyskusji na temat „kryzysu” czy „granic” reprezentacji Holokaustu, więc choćby powierzchowne ich rozważenie skierowałoby nas na zupełnie inne tory (v. DeKoven Ezrahi 2014). Tutaj jedynie odnotowuję pewne problemy, które nasuwają się w kontekście omawianej książki Kesicia, niestety nieznaney badaczom z niemieckiego i angielskiego obszaru językowego.

Książkę chorwackiego pisarza czytamy jako fikcję, ale co właściwie przemawia za tym przekonaniem? Opiswane zdarzenia mogą być przecież zarówno prawdziwe, jak i fikcyjne. Skrajnie figuratywny język używany przez autora nie stoi przecież w sprzeczności z istnieniem lub nieistnieniem takiego czy innego odniesienia do rzeczywistości. Inaczej rzecz ujmując, „prawdziwość” zdarzeń nie zależy od języka, za pomocą którego te zdarzenia opisujemy. Można przecież używać języka niefiguratywnego, dosłownego, suchego czy „przezroczystego”, żeby odnieść się do zdarzeń, które nigdy nie miały miejsca. Język suchy, przypominający obiektywny przekaz historyczny, nie jest gwarancją „prawdziwości”. Za pomocą takiego języka możemy równie dobrze kłamać, a za sprawą konwencji literackiej („umowy” nadawcy z czytelnikiem) nasze kłamstwo przekształcać w grę literacką.

Sama struktura utworu nawiązuje świadomie do pamiętnika, a więc pretenduje do postulatu „prawdziwości”. Mówiąc o pretendowaniu, mam na myśli presupozycję gatunkową, którą czytelnik może wygenerować w akcie odbioru: czytam tekst przypominający zapis jakiegoś świadectwa, więc zakładam, że **to** się naprawdę wydarzyło. Zdaniem Berela Langa, adwersarza White’a w kwestii sposobów reprezentacji Holokaustu, taka akomodacja fikcji do gatunków „historycznych” (pamiętników, wspomnień)

jest dowodem na pełną **porażkę**, moralną i estetyczną, reprezentacji literackiej/figuratywnej (Lang 2004: 41). Hayden White nie tylko odrzuca takie stanowisko, ale idzie jeszcze dalej. Broni poetyk modernistycznych i postmodernistycznych, które w mniemaniu „tradycyjnych” historyków są zagrożeniem dla prawdy. Zdaniem White’a winę za takie przekonania, w jego opinii niesłuszne, ponosi nadmierne przywiązanie do tradycji realizmu w literaturze, przede wszystkim zaś do powieści historycznej. Pytanie o to, czy poetyka modernistyczna – zrywająca w wielu wypadkach z technikami wykorzystywanymi w narracjach realistycznych – może **stosownie** wyrazić bezmiar zła poczyniony w czasie Zagłady, pozostaje otwarte. Podobnie jak otwarte pozostaje pytanie, czy fikcja, niezależnie od użytych technik literackich, jest adekwatnym sposobem mówienia o **tej** zbrodni, ale również o innych zbrodniach ludobójstwa. Czy nie narusza to jakichś zasad stojących na straży pamięci świadków. Moim zdaniem – nie, choć zawsze tkwi w nim niebezpieczeństwo afirmacji nieprawd lub półprawd, z czym mieliśmy do czynienia w niemieckim filmie *Nasze matki, nasi ojcowie* (2013, reż. Phillipp Kadelbach). Fikcyjni bohaterowie obrazu, będący parabolami losu **typowego** niemieckiego człowieka, zostali ukazani jako ofiary nazizmu, a nie jako jego sprawcy. Wobec powyższego odpowiedzialność za Zagładę rozmyła się, zwłaszcza że żołnierzy Armii Krajowej przedstawiono jako zdeklarowanych antysemitów.

Wróćmy do Kesicia. On sam, jak było powiedziane, nie doświadczył obozu Zagłady, ale – jeśli założymy, że jego opowieść jest prawdziwa – to przeżyła go kobieta, którą spotkał po wojnie. Ona sama nie spisała swoich wspomnień, lecz dokonał tego świadek: nie zdarzeń, lecz jej świadectwa. Nie wiemy, w jakim stopniu analizowana powieść jest fikcją (to znaczy nie wiemy nawet, czy autor rzeczywiście spotkał byłą więźniarkę, czy sobie ją wymyślił, żeby opowiedzieć jakąś historię), a zatem nadal nie mamy pewności, czy **to** świadectwo jest prawdą. Nawet jeśli wiedzielibyśmy, że tak rzeczywiście było, to i tak nie moglibyśmy być pewni, czy świadectwo na podstawie świadectwa było prawdziwe, to znaczy, czy autor nie zmodyfikował tej opowieści (a przecież z takimi sytuacjami mieliśmy już wielokrotnie do czynienia, co opisała Cynthia Ozick, v. Ozick 2004). Ponadto White zwraca uwagę na fakt, że każda narratywizacja zdarzeń wiąże się nieodwołalnie z nadaniem tym zdarzeniom – czy to rzeczywistym, czy fikcyjnym – pewnego znaczenia (*meaning, significance*). Odwołując się

do teorii aktów mowy Johna Austina, badacz analizuje fragmenty książki Prima Leviego i dochodzi do wniosku, że jego świadectwo czy wyznanie (*confession*) jest bardziej „poetyckie” niż „dokumentalne” (White 2012, v. też White 2004). Stoi to w sprzeczności z deklaracjami samego autora książki *Czy to jest człowiek*, który przekonywał o konieczności oczyszczenia języka opisującego Zagładę z niepotrzebnych ornamentów.

Wydaje się, że rozważania o reprezentacji zbrodni prowadzą nas do pytania o istotę językowego przetwarzania rzeczywistości, a mianowicie do zagadnienia, w jakim stopniu prawdą jest to, co zapamiętał i opowiedział świadek. Wiemy, że ludzie – nawet jeśli świadomie nie kłamią – rozmaicie zapamiętują te same zdarzenia, a więc nadają im inne znaczenia, inaczej układają je w opowieści, czyli inaczej je fabularyzują. A odmienna fabularyzacja to odmienna reprezentacja.

Druga wojna światowa jako wojna totalna prowadzona przez Niemców w imię psychopatycznej ideologii nazizmu zupełnie zmieniła świat, w którym żyjemy. Podkopała wiarę w człowieka jako istotę moralną, dała upust najgorszym instynktom, zniszczyła fundamenty wzajemnego zaufania w społeczeństwach i między narodami, wreszcie: otworzyła drogę ekspansji przed drugim totalitaryzmem – komunizmem. Książka Kesicia pokazuje właśnie tragedię Zagłady, upadek człowieczeństwa i wartości ogólnoludzkich, i czyni to w sposób bardzo sugestywny i uniwersalny. Czytelnik nie może przejść obok tego przedstawienia obojętnie, musi odnieść świat przedmiotowy do własnego systemu poznawczego i systemu wartości (etyki). Za sprawą takiego mechanizmu – tworzonego *ad hoc* w akcie interpretacji utworu – pojawia się nie tylko przerażenie, ale również niezgoda na świat, w którym dominuje przemoc i poniżenie.

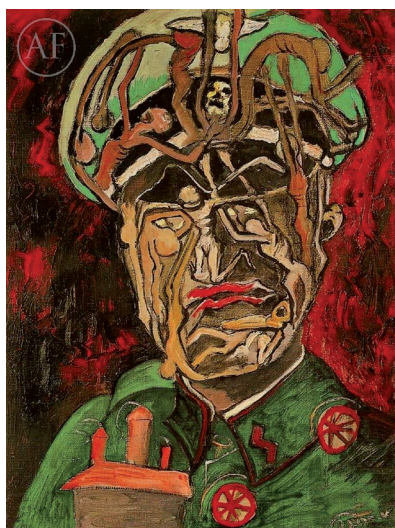
Jeżeli założymy, że takie rozumienie tekstu jest możliwe, a pod takim właśnie się podpisuję, to możemy uznać, iż nawet jeśli książka nie opisuje zdarzeń rzeczywistych, to opisuje ona pewną „prawdę” o obozach zagłady. Prawda ta nie opiera się na korespondencji znaków z konkretnie istniejącymi postaciami i zdarzeniami, ale na opisie pewnych **typowych** zachowań, mniej lub bardziej znanych mechanizmów, typowych postaci, ich psychologii. Czy są one prawdziwe, czy fikcyjne, jest oczywiście ważne, ale niejednokrotnie postać fikcyjna pełniej oddaje pewien typ człowieka niż najbardziej dokładny i „obiektywny” opis. Wchodzimy tym sposobem w spór o sposób portretowania. Żydowski malarz, rodem z Bratysławy,

Adolf Frankl (1903–1983), który przeżył Auschwitz, sportretował Adolfa Eichmanna, wyraźnie nawiązując w swoim stylu i wymowie etycznej obrazu do Goi.

Portret nie jest realistyczny i odbiega od fotografii Eichmanna, którymi dysponujemy, ale jednak go rozpoznajemy. Zamiast policzków, nosa i uszu autor umieścił na jego twarzy sylwetki cierpiących więźniów. Pozostawił tylko złowrogie oczy i zacięte usta. Artysta zrezygnował z realistycznej perspektywy zbieżnej, zastosował techniki ekspresjonistyczne i surrealistyczne, sięgnął po hiperbolę. A jednak, mimo to – czy może właśnie dlatego – pokazuje pewną prawdę o zbrodniarzu i o koszmarach, których sam był świadkiem. Podobne wrażenia i emocje pozostawia „fikcyjna” powieść Kesicia, w której nie ma Eichmanna, ale są funkcjonariusze jego zbrodniczej polityki.

Oboz w Dachau, tak sugestywnie opisany przez chorwackiego pisarza, doczekał się upamiętnienia przez innego obywatela Jugosławii, żydowskiego rzeźbiarza rodem z Suboticy – Nandora Glida (1924–1997). Jego realizacja z 1957 roku wygrała konkurs na zagospodarowanie przestrzeni obozu (KZ-Gedenkstätte Dachau), a została tam postawiona jedenaście lat później.

Rzeźba, podobnie jak powieść Kesicia, nie przedstawia prawdziwych ludzi, lecz anonimowe postaci, które są symbolami cierpienia tysięcy i milionów ofiar.



Adolf Frankl, *Adolf Eichmann – Anthropomorphic portrait*,  
<<http://adolf-frankl.com/painting-category/holocaust-en/variations-of-nazi-leaders/>>





KZ-Gedenkstätte Dachau. Fotografia przejęta ze strony Jewish Partisan Educational Foundation: <<http://jewishpartisans.blogspot.com/2013/06/partisans-in-arts-nandor-glid-sculptor.html>>

## Literatura

- DeKoven Ezrahi S., 2014, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, w: *Reprezentacje Holokaustu*, wyb. i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, przeł. M. Michalski, Kraków–Warszawa, s. 163–182.
- Lang B., 2004, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na świecie” nr 1–2, s. 15–64.
- White H., 2004, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, „Literatura na świecie” nr 1–2, s. 65–80.
- Ozick C., 2004, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na świecie” nr 1–2, s. 81–94.
- Langer L.L., 2004, *Scena pamięci. Rodzicie i dzieci w tekstach i świadectwach Holokaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na świecie” nr 1–2, s. 127–140.
- Kesić A., 1957, *Crni snijeg*, Zagreb.
- Nemec K., 2003, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb.



- Quignard P., 2004, *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na świecie” nr 1–2 (390–391), s. 183–200.
- Šnajder Đ., 1971, *Uvod u najnoviju hrvatsku prozu*, Zagreb.
- White H., 2012, *Truth and Circumstance: What (If Anything) Can Be Properly Said about the Holocaust?*, w: *The Holocaust and Historical Methodology*, red. D. Stone, New York–Oxford, s. 190–202.
- Wittgenstein L., 2010, *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa.